

**Sentidos enmascarados**  
**Parodia y ruptura en la emergencia de una literatura**  
**para niños en la Argentina**

Nora Ricaud – Marcela Arpes

*Semiosfera 9* (otoño 1998)

*Introducción*

A partir de la década del 80 y más precisamente desde el regreso de la democracia en 1984, en Argentina surge una importante producción de textos de literatura infantil que va a ir creciendo ininterrumpidamente durante los 90, hasta llegar a ser reconocida como un género masivo. Tal producción constituye un fenómeno novedoso en el campo de la industria editorial, caracterizado por la emergencia de un público específico, los niños, cada vez más numeroso, que va a incidir en el mercado. Esta apertura dio lugar correlativamente a la conformación de agentes productores puestos a satisfacer la demanda. Muchos escritores argentinos orientan así su escritura destinándola explícitamente a los niños. Los más conocidos son Laura Devetach, Gustavo Roldán, Graciela Montes, Graciela Cabal, Ema Wolf, Silvia Schujer, quienes serán reconocidos como grupo, popularizados por su presencia en los medios masivos, en las escuelas o en encuentros relacionados con el tema, en su carácter de “escritores para niños”. Publican en las mismas editoriales, en colecciones especializadas que se van multiplicando y que algunos de ellos llegan a

dirigir; se nuclean en la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil, e incluso editan una revista, *La Mancha*, con temas teóricos, críticos y de opinión sobre esta literatura.

En el presente volumen se analizan algunos aspectos de este fenómeno. El primer trabajo se ocupa del período inmediatamente anterior, el que abarca la última dictadura militar (1976-1983), durante el cual se da una escasa producción que puede ser vista como el antecedente de la siguiente etapa en que el género se hará masivo. En este período aparecen los primeros textos de algunos autores que serán mucho más conocidos luego. Este primer trabajo da cuenta entonces, de las características de esa incipiente producción, en particular bajo la óptica de la parodia, a la vez que busca leer a través de ella el contexto social represivo, que inevitablemente la literatura de la época incorporaba en estrategias de representación indirecta.

El segundo trabajo, centrado en el concepto de ruptura, analiza los aspectos innovadores del género infantil con relación a la literatura tradicional.

Cabe señalar que toda esta producción que nos ocupa reconoce como antecedente de una escritura que considera explícitamente un destinatario infantil, los textos de María Elena Walsh, quien, mucho antes de que surgiera esta producción especializada y masiva, orientada por el mercado, fue la pionera, prácticamente en exclusividad, durante la década del 60, con una rica obra compuesta por canciones, historias y poesía destinada a los niños, de gran popularidad para varias generaciones de argentinos.

#### I.— *La parodia como construcción de sentidos en el campo de la literatura infantil argentina durante la dictadura militar.*

La intención del presente trabajo es considerar la parodia como un modo de leer los textos de literatura infantil argentina, producidos durante el período que denominamos la década del 70, (que se

extiende hasta los primeros años de los '80), ocupados por el gobierno de la última dictadura militar, intentando analizar su potencialidad innovadora y al mismo tiempo establecer las vinculaciones de esta producción con otras manifestaciones culturales, en ese contexto social.

Para abordar el concepto de parodia de un modo productivo para nuestro análisis resulta apropiado remontarnos a las conceptualizaciones de los formalistas rusos, especialmente los estudios de Víktor Sklovski y Juri Tinianov, en la década del '20. De Sklovski rescatamos su concepto de "extrañamiento". Sklovski ve en la "ostranenie" el rasgo que define por excelencia a la literatura y que consiste en la capacidad de provocar en el lector una percepción desautomatizada o desadormecida frente a las formas del arte que se han esclerosado. La parodia resulta, en este sentido, un recurso privilegiado para producir tal efecto. Este abordaje de la parodia se ubica, más bien, en los modos de lectura, es decir en un planteo propio de la teoría de la recepción.

En cuanto a Tinianov, considera a la parodia como la instancia de ruptura, el motor del cambio que da lugar a la evolución del sistema literario. Piensa que en la historia de la literatura "no hay prolongación de una línea recta sino más bien desvío, propulsión a partir de un punto dado, lucha"<sup>1</sup>. En la serie literaria se produciría un punto de saturación (de una escuela, de un género o de un autor), que provocaría el agotamiento de los códigos estéticos o la cristalización de las formas. La parodia viene a operar como la ruptura con este código precedente saturado y la organización de un nuevo material. Tinianov explica que la historia de la literatura se resuelve en una serie de cortes signados por la parodia, que van reorientando el proceso a lo largo del tiempo.

Paralelamente a los formalistas rusos, desarrolla sus estudios Mijail Bajtín, quien analiza el fenómeno paródico<sup>2</sup> en función de definir la

<sup>1</sup> Tinianov Juri "Per una teoría della parodia", en *Avanguardia e tradizione*, Dédalo, 1968.

<sup>2</sup> Bajtín M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>3</sup> Bajtín M, *Op. Cit.* pág. 270.

especificidad del género novela. Este género, en su versión moderna, se caracteriza por poner en funcionamiento la representación del discurso ajeno. Para representar este lenguaje del otro existen diversas formas, explica Bajtín, y la parodia es una de ellas; es decir que el rasgo privilegiado de la parodia es esta capacidad de representación de otro discurso. En esta teoría el acento está puesto entonces en el carácter intertextual de la parodia, discurso que refiere otro discurso. La relación que vincula los dos discursos es antagónica, Bajtín lo apunta diciendo que en la parodia "la palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces... que no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad"<sup>3</sup>. La parodia entraría en el estatuto de "discurso indirecto" ya que posee dos "objetos" simultáneos, esto es, dos referencialidades, la suya y la del discurso ajeno; por lo tanto, este discurso indirecto, parodizante, dice más que el discurso parodizado, ya que denuncia lo que este omite.

A partir de estos tres teóricos podemos rescatar los aspectos fundamentales acerca de la parodia: su consideración como fenómeno que se percibe en la instancia de recepción, contemplado en la idea de "extrañamiento" de Sklovski; la parodia como una estrategia que posibilita la transformación del sistema literario a partir de la refuncionalización de procedimientos, de acuerdo a Tinianov; y finalmente, la mirada de Bajtín que concibe a la parodia como manifestación de la lucha de discursos, lucha que muestra en última instancia un antagonismo ideológico que, para el autor, va signando los cambios de la serie literaria.

La mirada ideológica que Bajtín da a la parodia es la que resulta más apropiada para introducirnos en el período que estudiamos, referido a la literatura infantil argentina. Ese concepto suyo de discurso que refiere a otro discurso, en donde se destaca claramente la idea de intertextualidad como componente esencial de la parodia, en el que la apelación al otro discurso tiene siempre un sentido opuesto al

<sup>3</sup> Williams Raymond, *Marxismo y literatura*, Madrid, Península, 1980.



del discurso referido, parece aludir a una característica bastante generalizada de la producción literaria y de otras expresiones de la cultura de la Argentina durante la dictadura instaurada en el '76.

Toda dictadura impone un discurso que resulta ser hegemónico y dominante porque pretende dar, desde el poder, su versión unívoca de la realidad, excluyendo explícitamente a partir de la censura, o subrepticamente, cualquier otro discurso alternativo ya que vendría a cuestionar el espacio que quiere ocupar exclusivamente la voz oficial. Esto es lo que ocurre en la Argentina de los '70; sin embargo, tal como lo expresa Raymond Williams<sup>4</sup>, lo hegemónico convive siempre con formaciones alternativas o contrahegemónicas que se oponen a la función dominante generalizada. En una cultura dominante se producen fisuras que dan lugar a la emergencia de formas de contracultura.

Muchas de las expresiones culturales de la Argentina de los '70, provenientes de distintos ámbitos, como la crítica, la música popular, el rock, la literatura para adultos, pueden leerse, en este contexto, como prácticas de resistencia y de construcción de la memoria, aun cuando no siempre son reacciones conscientes a la censura, sino que tienen el sentido de prestar voz al silencio, que por entonces obstruía los canales de la comunicación social. Un análisis detallado de este fenómeno encontramos en la serie de ensayos publicados bajo el título de *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*<sup>5</sup>.

A lo largo de los distintos ensayos que integran este libro se pasa revista a las diversas expresiones de la cultura que emergen como alternativas a la centralidad del régimen. Así se analiza el rol de la crítica literaria en revistas como *Pie de página*, *Punto de vista*, *Crear*, *Crisis*, que se desplazan de lo estrictamente literario para ocuparse de otros fenómenos culturales; la difusión del rock nacional, analizable en sus letras y en la convocatoria de los recitales; la circulación de la revista

<sup>5</sup> Balderston Daniel y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza, 1987. En particular los ensayos de Sarlo Beatriz "Política, ideología y figuración literaria" y de Masiello Francine "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura".

<sup>6</sup> Ver un desarrollo más amplio de este tema en el estudio de Noé Jitrik "Rehabilitación

*Humor*, donde se integran discursos heterogéneos. En la ficción, manifestaciones de la narrativa como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Conversación al sur* de Marta Traba, *La vida entera* de Juan Carlos Martini, que son analizadas como ficciones que interrogan la realidad y critican el presente a partir de un discurso metafórico.

En realidad, todas las expresiones apuntadas persiguen la fragmentación de lo hegemónico y permiten que se oigan otras voces, que desafían al poder adoptando, como lo expresa Sarlo, "formas de la figuración, de la elipsis, de la alusión", eligiendo una ubicación marginal en dos sentidos: por lo excepcional de estos discursos alternativos, que son poco numerosos, y por el tipo de perspectiva que eligen para hablar de la realidad, una mirada oblicua.

La literatura infantil, por esa época, no permanece al margen, sino que participa de las mismas condiciones del contexto social, eligiendo también, formas indirectas de representación que, en este caso en particular, se resuelven retóricamente en diversas modalidades paródicas. Tales modalidades paródicas aparecen gradualmente en las primeras producciones de algunos escritores que en la década siguiente, con el regreso de la democracia, integrarán un grupo más amplio que se irá consolidando profesionalmente con una producción cada vez más masiva, siendo en la actualidad reconocidos dentro del campo de la literatura para chicos.

Los autores y textos que pertenecen a este período y evidencian el fenómeno que estudiamos son: de Laura Devetach, *La torre de cubos* cuya primera edición es del año 1966 y *Monigote en la arena*, de 1976; de Elsa Borneman, *Un elefante ocupa mucho espacio*, de 1976; de Graciela Montes, *Amadeo y otra gente extraordinaria*, Premio Lazarillo 1980; de Gustavo Roldán, *El monte era una fiesta*, Premio Periquillo 1979. Estos escritores provenían ya del campo de la literatura, puesto que son egresados universitarios de la carrera de Letras, y se desempeñaban en actividades vinculadas a revistas y editoriales; las producciones citadas corresponden a sus primeras incursiones en el género.

La parodia es una forma literaria productora de significados, que

se basa esencialmente en el fenómeno intertextual; es un tipo particular de intertextualidad que consiste en una síntesis de dos textualidades, donde el texto paródico o nuevo evoca un texto conocido, transfigurando su sentido. Etimológicamente, parodia significa "contracanto", lo que sugiere ya la idea de dos textos que se confrontan. Es esencial que el texto paródico establezca una distancia con respecto al texto evocado o subyacente, por ello el gesto paródico supone un acto de incorporación y al mismo tiempo de rechazo, del sentido original del texto parodiado. Cabe aclarar que, de acuerdo a un concepto teórico más amplio de texto, conviene hablar de objeto parodiado, ya que lo parodiado puede ser tanto un escrito como fenómenos de otra índole, por ejemplo, un habla, un tipo social, un sistema de valores.<sup>6</sup>

En el sentido clásico la parodia se relaciona con un efecto cómico o burlesco, sin embargo, un concepto moderno más amplio, la asocia con la modificación del texto base, pero no necesariamente con una intención cómica, es decir, que existe la posibilidad de parodia seria. La comicidad en la parodia es un rasgo accesorio, como dice Linda Hutcheon: "ningún elemento filológico del término sugiere lo cómico, lo ridículo o lo burlesco. El uso moderno de la palabra parodia implica distancia crítica entre el texto de fondo (parodiado) y el texto nuevo".<sup>7</sup>

Con respecto a nuestro corpus veamos qué se parodia y cuáles son las modalidades paródicas que asumen estos textos de literatura infantil.

*La torre de cubos* de Laura Devetach es el libro que inaugura el período que nos ocupa, en términos de su funcionamiento como alternativa de lo hegemónico, si bien lo escribe en 1964 y su primera publicación es del año 1966.

El libro contiene ocho cuentos, en su mayoría concebidos a partir de una visión crítica de la sociedad, que opera como contexto de las

---

de la parodia" en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 1993.

<sup>7</sup> Hutcheon Linda *A theory of parody*, Cambridge University, 1985.

<sup>8</sup> Véase el artículo "Tejer un texto" leído en 1989 en ocasión de la Primera Feria del

historias. Los cuentos se construyen alrededor de temas como la desigualdad de oportunidades y la creencia en la educación como subsanadora de las diferencias; la incomunicación en las grandes ciudades, particularmente en Buenos Aires; el mundo infantil incomprendido por los adultos; la precariedad económica en la que estas familias viven, donde los padres deben salir a trabajar y los niños quedan solos. Estas historias escritas de una manera un tanto elemental, son funcionales para el desarrollo de mensajes que exponen de modo explícito una intención didáctica. Sin embargo, la inclusión de estos temas, anclados en un contexto local reconocible, resultan novedosos frente a los motivos que tradicionalmente se seleccionaban para un público infantil. Es posible que el momento histórico de los '60 y '70, época de ebullición cultural, en que se da un auge de la psicología que aporta a la construcción de una imagen de la infancia menos simple y con competencia para leer críticamente la realidad social, hayan motivado una excesiva preocupación por incluir estos temas, más que por la elaboración y el trabajo sobre la escritura.

Su producción posterior demuestra una evolución en este último aspecto coincidente con su progresiva profesionalización como escritora para chicos. De hecho, en numerosas entrevistas y artículos manifiesta explícitamente haber ido sustituyendo una inicial espontaneidad por una conciencia creciente acerca de las complejidades constructivas del texto.<sup>8</sup>

Sólo advertimos en el primer cuento, "La torre de cubos", una construcción paródica. El texto de fondo es *Alicia en el país de las maravillas* ya que se repite el motivo de la incursión en el mundo que está del otro lado. En este caso, el acceso se da pasando a través de una torre de cubos que Irene construye. La protagonista descubre el mundo bucólico de los caperuzos mirando a través de la ventana de la torre. Una vez que logra acceder al otro lado, "pasa toda la tarde conociendo

---

Libro Infantil, Buenos Aires, incluido en su libro *Oficio de palabrera* Editorial Colihue, 1993.

<sup>9</sup> Es de destacar el excelente dibujo de Julia Díaz que participa apropiadamente de la

maravillas", acompañada de estos duendes que se definen como defensores de los necesitados. El ejemplo concreto que los caperuzos dan a Irene sobre su misión, es el de intervenir en situaciones de discriminación racial. En esta tarde de aprendizaje Irene advierte también que los caperuzos viven en un clima de alegría y solidaridad, que ella termina por anhelar para su propia familia.

Las marcas por las que se reconoce la referencia a *Alicia...* son varias: el espejo que opera como límite y puerta de acceso, es en este caso la torre de cubos; la existencia del mundo del revés con respecto al real; la escena de tomar el té a las cinco; la experiencia de conocimiento que supone para la protagonista este viaje por un "mundo de maravillas". La referencia intertextual se resignifica paródicamente en el cuento de Devetach al orientar la historia hacia una explícita crítica social; mientras que en Alicia la intención primordial es lúdica.

*Monigote en la arena*, publicado en 1976, que reúne ocho cuentos, recibió el Premio Casa de las Américas y se incluyó en la Lista de Honor del IBBY (International Board on Books for Young people). De estos cuentos analizaremos los dos que manifiestan una construcción paródica.

En el cuento "El garbanzo peligroso", la pulga, el gato, las palomas, las gallinas, la tía Sidonia y el ratón se atemorizan ante un "garbanzo peligroso" que amenaza con explotar en cualquier momento: "...salió volando a contar a todos que bajo la cama había un garbanzo peligroso que seguramente estaba por explotar como una bomba". En el contexto de una sociedad temerosa como era la de aquellos años, la historia que narra el cuento resulta paródica, al evocar de manera indirecta, aquel trasfondo social en que la convivencia cotidiana con un peligro arbitrario generaba conductas de desconfianza. La parodia se deja ver en la resolución irónica del cuento donde se sigue sosteniendo la peligrosidad del garbanzo a pesar de que ésta sólo consiste en que germina y sirve a los niños para jugar: "llenó el patio de hojitas, de flores y de vainas llenas de garbanzos peligrosos,

redondos, redondos que ahora sirven a los chicos para contar en la escuela y para jugar a las bolitas”.

El tema del temor se reitera en “Guy”, donde igualmente el objeto de la parodia es el contexto social. Guy es el elefante que trabaja en el circo. Cierta día, cuando se miraba en el agua del río se cae, y al dejar de ver su imagen reflejada en el agua piensa que ha desaparecido. A partir de entonces permanece inmovilizado por el temor a caerse y desaparecer.

Llama la atención el uso reiterado y hasta forzado de la palabra “desaparecido” o “desaparecer” en expresiones como “no me veo en el agua, desaparecí”, “si me caigo desaparezo”, “un elefante ocupa mucho espacio, si se cae de espaldas *desaparecerá*”, ésta última repetida cuatro veces, a modo de estribillo, con la palabra resaltada en negrita. Resulta particularmente forzado el empleo de esta palabra en la frase “No me veo en el agua, soy un elefante desaparecido”, cuando más natural hubiera sido la opción por otro calificativo como “invisible”. No hay una intención de sustitución del término a lo largo de la historia y es entonces cuando no podemos dejar de leerlo como una referencia a los desaparecidos que efectivamente produjo el terrorismo de estado.

La inmovilidad y el silencio como opciones más seguras para evitar “ser un elefante desaparecido”, completan la referencia. El cuento es un texto paródico ya que se trata de una historia infantil de animales y circo que deja leer, de un modo travestido, un referente preciso para cualquier argentino, evocado incluso a partir de un vocabulario que se resignifica.

Contemporáneo a este cuento es el libro de Elsa Borneman del año 1975, que precisamente lleva como título *Un elefante ocupa mucho espacio*. Más allá de la coincidencia de la frase, no podríamos afirmar si hubo una intención de cita de uno al otro, pero ambos trabajan la misma idea, que tiene como antecedente el famoso *Dailan Kifki* de María Elena Walsh, escrito en 1965, donde el protagonista de la historia es un

elefante que pide ser adoptado como animal doméstico en la casa, con los conflictos cómicos que ello genera.

También se llama "Un elefante ocupa mucho espacio" el primer cuento del libro de Borneman; el título es totalmente arbitrario ya que es una referencia secundaria que sólo aparece al final de la historia. El eje del argumento es, en cambio, la huelga que el elefante organiza en el circo: "el elefante había declarado huelga general y proponía que ninguno actuara en la función del día siguiente". De ahí en más, la historia da cuenta del conflicto gremial y de la rebelión de los animales, que invirtiendo los roles, dominan al dueño del circo y a los domadores e intentan adiestrarlos para que actúen como animales.

El cuento construye una parodia humorística a través de la especularidad y la inversión, donde lo que se parodia es el abuso de poder y la defensa de los derechos individuales.

Esta historia evoca la novela de George Orwell, *La rebelión en la granja*, de 1943, que es también una parodia cuya intención es hacer una crítica a los estados totalitarios y a la corrupción que engendra el poder. La historia es conocida, los animales de una granja se sublevan victoriosamente contra sus dueños humanos, aunque sus propias rivalidades hacen fracasar la rebelión.

El motivo de la enormidad del elefante, que se reitera en estos cuentos tiene, como vemos, diferentes tratamientos. Se inaugura con *Dailan Kifki*, donde prima la apelación al absurdo, generador de anécdotas divertidas y desopilantes. Luego es retomado en "Guy" y en "Un elefante ocupa mucho espacio", pero aquí con el agregado de una intencionalidad crítica y didáctica; por ello asumen la forma de parodia, para hablar metafóricamente del contexto social contemporáneo. Podríamos decir que la parodia tiene un tratamiento serio, casi dramático en "Guy", y más humorístico en "Un elefante ocupa mucho espacio". Ambos podrían leerse como una cita homenaje al texto de María Elena Walsh, tan popularizado desde los sesenta.

Graciela Montes se inicia en la producción de textos para chicos con la serie de los "odos" entre el '77 y el '78, cuando trabajaba en el



Centro Editor de América Latina, editorial que publica los tres cuentos: *Así nació Nicolodo*, *Nicolodo viaja al país de la cocina* y *Teodo*. El buen manejo del lenguaje, una eficaz construcción narrativa y un despliegue de imaginación, caracterizan estas historias que tienen por protagonistas a los odos, seres diminutos que habitan el jardín y que reproducen en escala reducida la vida social de los hombres.<sup>9</sup>

El libro representativo de esta autora en cuanto al funcionamiento paródico, en el período que nos ocupa, es *Amadeo y otra gente extraordinaria*, Premio Lazarillo, año 1980.

Los cuentos incluidos en el libro refieren historias en las que suceden hechos extraordinarios, como el título mismo lo indica, en un contexto absolutamente normal. A diferencia de los cuentos maravillosos, en donde todo puede ocurrir, en donde lo anormal y lo normal conviven con naturalidad, en estos relatos la anormalidad se problematiza y da lugar a situaciones conflictivas, de tal manera que se inscriben por ello en el género de lo extraño, según la clasificación de Todorov.<sup>10</sup> Nos referimos concretamente a "Amadeo", "El problema de Carmela" y "Luis y el Monstruogris". Los tres cuentos desarrollan parodias de algún tipo de código; en el caso de "Amadeo" y "Luis y el Monstruogris" se parodian las reglas del funcionamiento del cuento maravilloso, y en "El problema de Carmela", el objeto de parodia es el sistema del lenguaje y sus reglas.

Amadeo es un muchacho que comienza a crecer desmesuradamente hasta convertirse en un verdadero gigante; a esta problemática condición se suma la rareza de que suele llorar gladiolos. El relato trabaja estas características como sucesos anormales y enfatiza los inconvenientes que todo ello le genera a Amadeo, a su familia y a los

---

significación del texto.

<sup>10</sup> Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970. Para la clasificación del grupo de obras que presentan hechos adjudicables simultáneamente al campo de lo normal y de lo anormal, véase también el estudio crítico de Ana M. Barrenechea, "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985.

<sup>11</sup> Véase las categorizaciones sobre lo paródico y lo satírico, en el trabajo sobre la teoría



vecinos. Al mismo tiempo, marca la diferencia entre esta situación insostenible y la de personajes equivalentes, típicos de los cuentos maravillosos, en donde la ausencia de conflicto surge como contraste: "No era lindo ser gigante. Los gigantes ya no se usan, pensaba. Ni los gigantes, ni los ogros, ni las hadas".

La parodia tiene por objeto, entonces, las reglas que gobiernan el relato maravilloso, reglas que son evocadas desde el propio relato, abriendo nuevas posibilidades de sentido, al ser utilizadas para remarcar la triste historia de Amadeo.

Asimismo en "Luis y el Monstruogrís" el objeto de parodia es el mundo de lo maravilloso, aludido en una cantidad de motivos típicos que se insertan en una historia "normal", anclada en la época actual.

La parodia recurre como estrategia, en este caso, a la sátira, cuya intención es la de ridiculizar cada uno de los personajes y motivos de los cuentos maravillosos. La distancia enunciativa propia de la sátira suele dar lugar a una valoración negativa del objeto parodiado, pero en este caso no tiene una intención destructiva, sino la de burlarse de los estereotipos de un código reconocible por cualquier lector, logrando un efecto humorístico.<sup>11</sup>

El cuento narra la historia de un monstruo, el Monstruogrís, que asola Trenque Lauquen y se convierte en la principal noticia de los medios. Luis decide ir hasta allí para combatirlo y rescatar a la Reina de los Girasoles, la guaina Felisa, que es mantenida prisionera por el monstruo. De esta manera inicia un viaje en tren, desde Buenos Aires a Trenque Lauquen, hasta el castillo donde reside el Monstruogrís, al que logra derrotar. Esta historia, descontextualizada del típico ambiente maravilloso y reubicada en un contexto absolutamente reconocible y actual, puede establecer así, una distancia con respecto al mundo maravilloso y convertirlo en objeto de parodia.

La intención paródica es el humor, a través del tratamiento ridículo que reciben cada uno de los motivos parodiados que se

---

de la parodia de Linda Hutcheon, mencionado en nota a pie de página N° 7.

<sup>12</sup> La representación del contexto en los términos expuestos puede relacionarse con lo

insertan a lo largo de la historia. Por ejemplo el hada, que aparece imprevistamente como toda hada, se presenta absolutamente despojada de los atributos maravillosos: Luis la descubre entre los pastos, es una "señora chiquita, gorda y sonriente", habla como cualquiera, y cuando Luis le pregunta qué sabe hacer, Esculapia declara "—Sé cantar muy bien. Sé hacer tortas fritas y un dulce de zapallo para chuparse los dedos. Sé tejer santaclara. Sé cinco destrabalenguas. Y hasta sé leer y escribir un poquito". Cuando Luis le reclama saberes propios de su oficio de hada, sólo admite conocer una canción que podrá ayudarlo, consistente en una frase de lo más ramplona, poco poética o sugestiva : "¡Verde, colorado/muera el Monstruogris!", que sin embargo, resultará eficaz como fórmula mágica para derrotar al monstruo.

De la misma manera son considerados otros motivos típicos de los cuentos maravillosos: el héroe improvisado que resulta ser Luis, que a último momento descubre no haber ido preparado con arma alguna para enfrentar al monstruo; la presencia del objeto mágico, mencionada como "la famosa Espada de Colores", que surge de la transformación de un girasol; el mismo Monstruogris, que no reúne ninguna condición de misterio, es grande, pinchado, despeinado y previsiblemente gris, como su nombre lo indica y que se presenta en situaciones cotidianas y vulgares: atiende la puerta cuando suena el timbre, y su carácter terrorífico se mide en el hecho de pisarle la cola al perro de Luis. El final feliz responde a la fórmula tradicional de desenlace, pero se lo vulgariza, destruyendo la connotación prestigiosa que suele tener en los cuentos maravillosos, y es allí donde se manifiesta la intención paródica al explicitar la relación intertextual: "*Pero como este es un cuento como la gente*, no me puedo olvidar de contar que Luis consiguió empleo como mecánico en la estación de servicio de Chivilcoy, y que se casó con Felisa. Y que tuvieron hijitos, un montón, tres o nueve, no me acuerdo. Cuis, perro formal, se empleó como guardián en la misma estación de servicio, y, la verdad la verdad, la pasaron muy bien."

El lenguaje coloquial elegido se corresponde con la vulgarización de las situaciones parodiadas.

En "El problema de Carmela" el objeto de parodia, que motoriza toda la historia, son las reglas que gobiernan el funcionamiento del lenguaje. El problema que padece la protagonista consiste en que "...hablaba como hablan todos. Y eso era lo malo", explica el cuento, porque, paradójicamente en ella se ponen en funcionamiento los sentidos figurados de las expresiones, con las consecuencias desastrosas que ello trae para sus vecinos: "Por ejemplo a Carmela se le dio por decirles a los gatos: *Para mí que hoy llueve a baldes*. Dicho y hecho las nubes negras se volvieron decididamente negrísimas (...) y empezó a llover. Aunque llover no es la palabra, caían chorros, cataratas, paquetes de agua del cielo, que reventaban las macetas y agujereaban los paraguas". A propósito del casamiento de la hija de Don Aníbal, le cuenta a su vecina: "— Don Aníbal nos invita a todos al casamiento. *Va a tirar la casa por la ventana*. Dicho y hecho, porque el día del casamiento Don Aníbal se levantó bien temprano, abrió la ventana del comedor y empezó a tirar la casa". Al final del cuento los vecinos, hartos del problema que les ocasiona Carmela, van a verla para pedirle que se mude del barrio: "— Pero esta es mi casa —protestó Carmela—. Ustedes son mi barrio. Ya estoy vieja para viajar tanto en tren. *Quiero echar raíces*. Dicho y hecho. Los pies de Carmela Bermúdez empezaron a echar unas raíces gordas, que, después de romperle las zapatillas, se hundieron en la tierra."

El cuento pone en evidencia, mediante esta parodia humorística, el gran peso que los sentidos figurados tienen en los enunciados, de lo cual los hablantes no son conscientes, debido a que se han automatizado en el uso cotidiano.

El último libro que incluimos en este período es *El monte era una fiesta*, de Gustavo Roldán. Es su primer libro de cuentos para chicos cuya principal característica es su adscripción a la narrativa regional, con la reconstrucción de los ambientes y animales típicos del litoral. En general los cuentos reproducen la matriz del cuento popular de

animales, con la recuperación de la oralidad y el tono humorístico. En la carta a los chicos que preside el libro, el autor explica el sentido de recuperación del monte chaqueño, escenario de sus vivencias infantiles. Se destacan dos cuentos por su modalidad constructiva, “¿Quién conoce un elefante?” y “La lechuza que sabía razonar”, donde la acción es mínima y consiste en la reflexión conjunta de los animales acerca de un objeto de conocimiento: cómo es un elefante, animal exótico en la región.

En ambos cuentos se parodian, con un tono humorístico, las formas de razonamiento en el discurso de la ciencia. Los animales lanzan hipótesis acerca de las características del elefante y tanto el sapo como la lechuza asumen el rol de voz autorizada del saber. El sapo, a pesar de los argumentos caprichosos e intuitivos, llega a una conclusión acertada acerca del objeto de estudio, lo que el lector advierte en el dibujo del elefante que vale como demostración; la lechuza, en cambio, desarrolla un riguroso discurso argumentativo, partiendo de premisas falsas, por lo que el dibujo que ratifica su tesis resulta ser el de una jirafa.

Esta parodia del discurso científico apela al recurso de la sátira y tiene como efecto el humor. En el resto de los cuentos se narran anécdotas que dan oportunidad para reflexionar sobre conductas humanas.

Una mirada generalizadora sobre los textos que acabamos de analizar, evidencia que en su mayoría están marcados por una preocupación por problematizar cuestiones sociales, por representar el contexto local y el habla coloquial de los argentinos y por ciertas determinaciones del texto que tienen que ver con la consideración de un destinatario infantil. Con frecuencia todos estos rasgos se expresan a partir de una composición paródica donde se juegan dos textualidades, la del cuento mismo y la del otro texto que se deja leer de fondo. Por su carácter de discurso travestido, la parodia parece ser un procedimiento apropiado para dar cuenta del contexto en esta época de censura, a pesar de que ésta no fuera la voluntad explícita de los

autores, sino que se manifiesta como una práctica espontánea e inconsciente.<sup>12</sup>

Las modalidades paródicas de estos cuentos se distinguen por los objetos de parodia, es decir, por el tipo de "texto" parodizado. En los casos de Laura Devetach, Gustavo Roldán y Elsa Borneman, lo parodizado es el contexto social, utilizando de manera privilegiada el recurso de la especularidad deformante. En Graciela Montes lo parodiado es el código del lenguaje y el del género maravilloso, utilizando como recursos la sátira y el juego con los sentidos connotativos de las palabras.

La pregunta que nos planteamos finalmente, se refiere a la representatividad que estos textos tenían en el período estudiado, el de la última dictadura militar, teniendo en cuenta el carácter reducido de esta producción. En efecto, son obras aisladas que no alcanzan a configurar un género masivo, como sí llegarán a ser en los '90. Sin embargo, este carácter esporádico es compartido por el resto de las prácticas dentro del campo de la cultura, que sufre un arrasamiento como consecuencia de la acción excluyente de la censura. Es aquí donde puede medirse el valor de estas y otras prácticas simbólicas, que vienen a apropiarse del espacio que les es negado, levantando voces de ruptura frente a lo hegemónico. Por ello, no resultan casuales las prohibiciones explícitas que sufrieron dos de las obras de literatura infantil en esta época: *Un elefante ocupa mucho espacio* y *La torre de cubos*. Transcribimos el decreto de prohibición del uso de *La torre de cubos* en las escuelas:

Resolución N° 480 Buenos Aires, 23 de mayo de 1979

VISTO: Que se halla en circulación la obra "La torre de cubos" de la autora Laura Devetach destinada a los niños, cuya lectura resulta objetable y CONSIDERANDO:

---

que Raymond Williams ha denominado "estructura de sentimiento", es decir, una manifestación caótica de experiencias y sentimientos compartidos, captados en su momento de formación y aún no cristalizados en la conciencia. *Op. cit.*

<sup>13</sup> María Adelia Díaz Rönnér, en *Caray Cruz de la Literatura Infantil*, desarrolla el concepto

Que toda obra literaria para niños debe reunir las condiciones básicas del estilo;

Que en ello está comprometida no sólo la sintaxis sino fundamentalmente la respuesta a los verdaderos requerimientos de la infancia;

Que estos requerimientos reclaman respeto por un mundo de imágenes, sensaciones, fantasías, recreación, vivencias;

Que inserto en el texto debe estar comprendido el mensaje que satisfaga dicho mundo;

Que del análisis de la obra "La torre de cubos" se desprenden graves falencias tales como simbología confusa, cuestionamientos ideológico-sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y trascendentes;

Que algunos de los cuentos-narraciones incluidos en el mencionado libro, atentan directamente al hecho formativo que debe presidir todo intento de comunicación, centrando su temática en los aspectos sociales como crítica a la organización del trabajo, la propiedad privada y al principio de autoridad enfrentando grupos sociales, raciales o económicos, con base completamente materialista, como también cuestionando la vida familiar, distorsas y giros de mal gusto, la cual en vez de ayudar a construir, lleva a la destrucción de los valores tradicionales de nuestra cultura;

Que es deber del Ministerio de Educación y Cultura, en sus actos y decisiones, velar por la protección y formación de una clara conciencia del niño;

Que ello implica prevenir sobre el uso, como medio de formación, de cualquier instrumento que atente contra el fin y objetivos de la Educación Argentina, como asimismo velar por los bienes de transmisión de la Cultura Nacional;

Por todo ello

El Ministerio de Educación y Cultura

Resuelve:

1° Prohibir el uso de la obra "La torre de cubos" de Laura Devetach en todos los establecimientos educacionales dependientes de este Ministerio.

2° De forma.

El decreto esgrime como fundamental argumento para la prohibición, la defensa del valor estético y el respeto por el mundo de la infancia, que con la circulación del libro estarían amenazados. El régimen percibe en estas historias un cuestionamiento a su propia legitimidad y una amenaza al imaginario impuesto, donde el mundo infantil es concebido como incontaminado, aislado de la realidad, y donde la sociedad toda es considerada como "el país jardín de infantes" al que no le conviene enterarse, ni saber lo que ocurre. El poder asume el rol de guardián de este mundo de la infancia y de los "valores tradicionales de nuestra cultura", en nombre de los cuales juzga que el libro merece ser prohibido.

La literatura infantil argentina en los setenta, se muestra como un escenario más de construcción de sentidos en el campo de la cultura, desplegando estrategias paródicas que encierran en su búsqueda estética la posibilidad de referir el contexto, contrabandeando registros discursivos provenientes de distintos ámbitos: del lenguaje, de la literatura, de restos de discursos sociales.



## II.— Estrategias de ruptura en textos de literatura infantil.

Cuando se habla de literatura infantil se maneja la idea de textos literarios provenientes de distintos contextos histórico-culturales, que diversos mediatizadores —editoriales, padres, escuelas, bibliotecas, librerías— han seleccionado para los niños<sup>13</sup>.

Toda selección lleva implícita la idea de canon en el sentido de lista de libros que se proponen como modelo de lectura. Un canon puede así constituirse a partir de criterios diversos que orientan su conformación. Este acto de conformación puede ser el resultado de la voluntad deliberada de quienes juegan el rol de selectores en el ejercicio de cierta autoridad, o por una especie de pertenencia natural de las obras en virtud de algún parentesco que la sociedad lectora asume por su memoria cultural.

Cualquiera sea el mecanismo de conformación de un canon, su constitución quedará en gran parte determinada por la adecuación a alguno de los siguientes criterios muy generales: un criterio estético, por el cual la selección de textos no tendría otra restricción que la de atender prioritariamente al trabajo creador del lenguaje, o una selección de obras determinada por un criterio funcional que permitiría vehiculizar cuestiones de carácter social o pragmático.<sup>14</sup> Es claro que atendemos al primer caso y que vamos a referirnos a obras literarias, dejando de lado otros tipos de escritos que, particularmente la institución escolar suele frecuentar en función de objetivos pedagógicos.

El canon de la literatura infantil ha estado integrado tradicionalmente por obras clásicas de la literatura universal que los mediatizadores han destinado a los niños a través de colecciones especializadas,

---

de "traiciones", para señalar los desplazamientos que sufre la literatura desde otras disciplinas, con el objetivo didáctico de enseñar a los chicos a comportarse adecuadamente, pág. 25 y ss.

<sup>14</sup> Bloom, Harold, "Elegía al canon", en *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

<sup>15</sup> Montes, Graciela, "El corral de la infancia", en *Incluso los niños* de Maite Alvarado y Horacio Guido (Comp.), Buenos Aires, Ed. La Marca, 1993.



aunque en su contexto de producción no fueron pensadas para un destinatario infantil, como por ejemplo, *Robinson Crusoe* de Defoe, *La isla del tesoro* de Stevenson, *Los viajes de Gulliver* de Swift, y muchas otras. También integran este canon tradicional las narraciones de tradición oral como las fábulas y los cuentos folklóricos.

Frente a este panorama de la literatura infantil tradicional, se inicia en la década del ochenta en la Argentina un fenómeno de producción masiva de literatura explícitamente destinada a los chicos desde la producción misma. Como lo expone Graciela Montes,<sup>15</sup> la niñez, en el presente siglo, adquiere valor de mercado, lo que se evidencia en toda una industria de productos que la tiene en cuenta: juguetes, ropa y la propia industria editorial. Estos textos que desde la instancia misma de la enunciación aparecen marcados por la consideración de un interlocutor niño, pueden ser razonados como un canon emergente. Los escritores que se inscriben en esta corriente, manifiestan en general su propósito de escribir "verdadera literatura", sin subestimar a sus destinatarios, a los que atribuyen una natural competencia estética. En los hechos, y a medida que la industria editorial infantil crece, comienza a evidenciarse una producción desapareja en cuanto a calidad, como suele suceder con toda industria masiva.

Hemos hablado de canon tradicional y de canon emergente. Pensamos la emergencia como actitud de ruptura o de enfrentamiento con lo vigente. La ruptura regula la relación entre lo vigente y lo emergente, entre lo canonizado y lo que se produce al margen. Al mismo tiempo, toda ruptura implica la voluntad de un diálogo a partir de algún postulado del canon que la emergencia cuestiona, pone en crisis o reinterpreta.

Los textos de literatura infantil emergentes en los 80 como género masivo, se presentan como contracanon y asumen una función desestabilizante con respecto al canon literario tradicional.

<sup>16</sup> Van Dijk, Teun, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1987. (Conferencia N° 5)



¿Cómo opera el fenómeno de ruptura en la literatura infantil? —

En dos sentidos. En primer lugar, con relación a textos de carácter pedagogizante, de los cuales quiere distinguirse. Esta ruptura-enfrentamiento se manifiesta explícitamente en los discursos teóricos y críticos de los autores de literatura infantil, quienes enfatizan que sus textos no persiguen ninguna finalidad útil, ni se proponen enseñar nada y que en cambio sólo quieren ser objeto de disfrute o de juego.

En segundo lugar, la literatura infantil manifiesta una actitud de ruptura con relación a las obras del canon literario tradicional, con las que, en principio, se considera emparentada por idéntico carácter literario, pero al mismo tiempo se distingue de ella por asumir una nueva actitud de enunciación al incorporar deliberadamente un destinatario infantil, dando lugar así, a determinaciones textuales que permiten hablar de un "género": la literatura para niños.

Una estrategia privilegiada en la construcción de estos textos resulta ser la transgresión de normas previstas en el código de la lengua, como forma específica de ruptura creativa.

### *Ruptura dentro del código de la lengua*

El código de la lengua ofrece innumerables recursos susceptibles de ser explotados como estrategias de ruptura, creadoras de una escritura novedosa frente al canon tradicional. Existen numerosos ejemplos que proceden de esta fuente.

El sentido estético que adquiere el trabajo con este material, se vincula con lo postulado por Van Dijk en "Estructuras y funciones del discurso literario"<sup>16</sup> quien caracteriza al discurso literario como poseedor de una sobremarca que se agrega a los discursos corrientes, definiéndolos así como literarios. Estas marcas, históricamente cambiantes, son estudiadas y codificadas por la retórica.

---

<sup>16</sup> Austin, John L., *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

Las elaboraciones a partir del código de la lengua tienen ese sentido, el material del código de la lengua es contextualizado con una finalidad estética, entrando por ello en el terreno de lo literario. Las estrategias pueden alcanzar a los distintos aspectos constitutivos de la lengua: lo fónico, lo morfémico, lo sintáctico, lo semántico.

Estos aspectos organizados de la lengua son explotados significativamente a partir del procedimiento que consiste en desvincularlos de su contexto de uso convencional y marcarlos con una nueva significación. Se advierten diversos mecanismos productores de sentido:

1) Palabras que no figuran en el diccionario: En algunos cuentos como *Luis y el monstruogrís*, *La casa más abrigada del mundo* de Graciela Montes, *El hombrequito verde y su pájaro* de Laura Devetach, *A Lucas se le perdió la A* de Silvia Schujer, aparecen palabras nuevas que surgen justificadas por la historia. Todas ellas adquieren el carácter de neologismos provocando efectos diversos en los textos en que se insertan como juego: "monstruogrís", el nombre del animal del cuento, "mediarejas", "mediarices" nombres nuevos para los novedosos abrigos, "verdemente" como la caracterización esencial del estado de las cosas y personas del país verde, "chocolote", "obuelo", son las alternativas posibles para solucionar el problema de Lucas desde que se le perdió la A.

El neologismo, por su condición de tal, es un caso de ruptura en tanto transgrede el lenguaje en uso. A ello se agrega la transgresión en la formación de algunos de ellos: "mediarejas" y "mediarices" son formas compuestas innovadoras en tanto la segunda palabra integradora se esconde pero no lo suficiente como para no ser reconocida. Por lo tanto se trata de una doble ruptura: el neologismo frente al resto de palabras aceptadas, y el neologismo frente a la estrategia de su constitución.

2) Palabras que hacen cosas: Doña Clementina dice "Ay, Don Ramoncito", y Don Ramón desaparece achicado detrás del mostrador. Pasados cinco días, dirigiéndose a Oscarcito que llora: "¡Cómo vas a

llorar, si ya sos un muchachote de siete años!" y Óscar crece. En *Doña Clementina querida la achicadora* sucede que los aumentativos y diminutivos suspenden la función referencial propia de toda palabra. Las palabras ya no denotan sino que actúan sobre los objetos y personas produciendo el sorprendente fenómeno de agrandarlas y achicarlas.

Estas palabras tienen una doble vertiente de sentido: la referencia al tamaño y el valor afectivo que, en el uso habitual, van asociados. En este caso, Doña Clementina, utiliza en su habla cotidiana diminutivos considerados sólo en su valor afectivo, como expresión de su esencia de vieja afable, pero los efectos que la enunciación de esas palabras provocan, son independientes y se relacionan con su valor denotativo. Existe, por lo tanto, en el cuento, un juego que se apoya en esa doble referencialidad.

En el cuento *El problema de Carmela*, el personaje padece de un mal semejante al de Doña Clementina: la simple enunciación de una frase hecha, del tipo "se le hace agua la boca" o "va a llover a baldes", basta para que literalmente al pobre Pato empiece a chorrearle agua por la boca y lluevan baldes del cielo. El juego constitutivo del cuento se basa en la suspensión del sentido figurado que estas frases tienen en su uso corriente, desintegrando la metáfora. El acto de enunciación pone en funcionamiento el sentido literal que asombrosamente sucede en la realidad.

El "dicho y hecho" expresado en el cuento se asocia al concepto de "realizativos"<sup>17</sup> inscripto en la teoría de los actos de habla, que considera que hablar es hacer. La teoría de Austin viene a cuento para explicar lo que le sucede a Doña Carmela. Austin afirma que hay tres aspectos simultáneos en un mismo acto de habla: el acto de decir algo (dimensión locucionaria), el acto que llevamos a cabo al decir algo, que es donde se deposita la intención del hablante (dimensión ilocucionaria), y el acto que llevamos a cabo porque decimos algo, que involucra al receptor (dimensión perlocucionaria). En los enunciados

---

de Doña Carmela, los efectos perlocucionarios provienen del sentido literal de la frase, que no estaba previsto en la intención del hablante ni en la instancia de recepción, y por eso al suceder, resultan mágicos y modificadores de la realidad.

3) Palabras viejas con significados nuevos: ¿Quién no conoce un elefante? A este significante le corresponde un significado aceptado por convención en la lengua. Sin embargo, un disparador de historias es el recurso de jugar con la arbitrariedad del signo, vaciando de significado un significante conocido y atribuyéndole imaginativamente uno nuevo. Dos casos paradigmáticos son *Quién conoce un elefante* y *La lechuza que sabía razonar* de Gustavo Roldán, donde el significado que se pone en cuestión es el de la palabra *elefante*. Los animales del litoral se enfrentan al desafío de caracterizar a este animal desconocido en ese contexto regional, y así proponen rasgos que, en el primer caso coinciden y en el segundo no, con el significado convencional.

El mecanismo de los cuentos incluidos en *Palabrelío* de Gloria Pampillo es similar. En ellos se propone una palabra y se inventa una historia que trata de explicar el origen de su significado apelando a la etimología o a las situaciones históricas relacionadas con la evolución de la palabra.

La producción de sentido en el campo de la literatura infantil se genera también a partir de los materiales primarios del lenguaje: lo fónico y lo gráfico, que se asocian a lo visual y auditivo. Podemos establecer una reciprocidad entre estos dos aspectos ya que la transcripción de lo fonético en el papel produce un texto visual y a la vez un texto visual se lee necesariamente apelando a efectos fonéticos. Por este mecanismo se producen textos en los que subyace el concepto de materialización del lenguaje.

La materialidad del lenguaje fue la materia prima con la que los concretistas produjeron sus textos poéticos y a la vez fue motivo de reflexiones teóricas acerca del lenguaje en sus manifiestos. Sin embargo, esta corriente concreta que aparece a mediados del siglo XX, tiene su tradición milenaria en oriente y occidente.

Entendiendo la reciprocidad antes mencionada entre lo fónico y lo gráfico, nos referiremos separadamente a cada uno de ellos.

Sabemos que en su función comunicativa el lenguaje es sonido articulado, pero muchos cuentos rescatan significativamente lo fónico en su condición primitiva, con finalidades diversas:

a) aprovechando simplemente la capacidad lúdica y poética que ofrecen las rimas, por ejemplo, los "chinventos" de Silvia Schujer en *Cuentos y chinventos*, las rimas que entonan los abuelos en *El paseo de los viejitos* de Laura Devetach, y las onomatopeyas como expresión del lenguaje de seres que se animizan, los monigotes y los fenómenos de la naturaleza, que aparecen en *Monigote en la arena* y *El pueblo dibujado* de Laura Devetach.

b) aprovechando el concepto de arbitrariedad del signo, los juegos con el sonido que dan lugar a la invención de significantes nuevos para expresar conceptos de índole afectiva, que prefieren estas nuevas formas en lugar de los significantes aceptados en la lengua. Se trata también de palabras inexistentes en el diccionario, es decir, neologismos generalmente en función adjetiva. "¡Qué grano más *pupipul*!", dicen los personajes de *Cuento que cuento* de Laura Devetach, refiriéndose a un grano de maíz muy tentador; o en *Un cuento puajj* de la misma autora, las personas son susceptibles de volverse *espuajadas*, o "la abuela está *fufila*" en el decir del abuelo, cada vez que ella se enoja.

La escritura ocupa un espacio y lo modifica; esta condición, se hace explícita en algunos textos al explotar la materialidad del lenguaje como un diseño visual que agrega significación al texto.

Los ejemplos rastreados en el corpus no se atreven con la ruptura de la linealidad sintagmática como llega a hacerlo la poesía concreta. El recurso que irrumpe en estos cuentos para chicos se centra más bien en la tipografía que ilustra figurativamente la asociación existente entre el concepto y la palabra que lo designa. Ramoncito, ya en su condición de achicado responde detrás del mostrador "acá estoy", expresado en una grafía más pequeña que la del resto del texto, como

representación del "achicamiento" de su voz. Lulú, empeñada en cumplir años, sopla las velas malditas consiguiendo que el fuego de las velas sucesivamente tiemble, baile, se agache, se hamaque, se acurruque y finalmente se apague, representando en la tipografía la ilustración de estas acciones.

¿Por qué consideramos de ruptura esta escritura transgresora del código verbal, con una finalidad estética? Si tenemos en cuenta la literatura en general, algunos de estos casos ya han sido incorporados al canon. Como ejemplos, la creación de neologismos ya era cultivada por Góngora o Cervantes; la constitución de un lenguaje anticonvencional con sus propias reglas, es motivo de muchos de los textos de Cortázar; la materilización del lenguaje "se concreta" en la poesía concreta. No tan incorporados al canon resultan las estrategias de despragmatización de la palabra, potencialmente ricas en el campo de lo literario. En su oportunidad estos usos se enfrentaron al canon vigente y luego fueron absorbidos, en mayor o menor medida, por el sistema.

En el campo específico que nos ocupa, la literatura infantil, la opción por la incorporación de estos recursos supone una actitud innovadora, de apertura, y el deseo de apropiación de un lenguaje ya consagrado en la literatura universal, para construir estos textos marcados por sus destinatarios niños. La especificidad de estos textos se define en la complicidad que ellos establecen con sus receptores haciéndose cargo de sus intereses y de su sensibilidad, sin eludir las múltiples estrategias creadoras y la riqueza poética del lenguaje literario. La conjunción de estos aspectos lograda en la literatura infantil actual constituye un gesto de ruptura que lejos de ubicarla en el margen, la incorpora al sistema literario, innovando y ampliando el canon tradicional.

Sin considerarlas agotadas, hemos repasado algunas estrategias de ruptura a partir del código de la lengua.

Paralelamente, entre las estrategias innovadoras que lleva a cabo la literatura infantil que se vuelve masiva en las décadas del 80 y del

90, tienen un notable desarrollo aquéllas que refuncionalizan motivos, temas y personajes típicos de los textos para niños, que forman parte de las estrategias previsibles del género, tratados particularmente bajo la forma de parodia. Sería oportuno un estudio que dé cuenta de las características que adopta este recurso en este período, en que se presenta acaso como poética deliberada de algunos escritores y que en todo caso va más allá de los rasgos apuntados en el primer trabajo que integra el presente volumen.

*Universidad Nacional de la Patagonia Austral (Argentina)*